

Il est plus difficile qu'on ne pense de faire un poème d'opéra. Des règles toutes particulières président à cette sorte de composition; et ces règles, personnes jusqu'ici ne s'est mis en peine de les étudier. La maxime de Figaro fait loi: qu'est-ce qu'un opéra? c'est une mauvaise tragédie qu'on n'ose offrir au public toute nue, et qu'on espère déguiser à force d'éclats de voix, de coups d'archet, et de ronflements de basse. Ce qu'on ne peut pas dire, on le chante. Singulière façon de comprendre les arts! Donner aux uns le rebut des autres, et s'imaginer qu'avec ce replâtrage on peut faire quelque chose de beau! Aussi voyez les résultats de ce pitoyable système. Cherchez dans notre répertoire: trouverez-vous un seul poème qui mérite le nom d'opéra? *La Vestale*, il est vrai, renferme des situations admirables et ménagées avec art, le second acte ne pouvait manquer d'inspirer un musicien; mais néanmoins *la Vestale* n'est point encore un opéra, c'est une tragédie lyrique. Les masses ne prennent point assez de part à l'action; les grands morceaux d'ensemble et les vastes développements de musique sont rendus presque impossibles par la coupe trop brusque des scènes, et par la dispersion trop fréquente des personnages.

Depuis quelques années, la musique étant devenue plus puissante, et menaçant de s'émanciper, il a bien fallu songer à lui faire la part un peu plus large. Un homme de l'esprit le plus souple et le plus fécond s'est offert pour porter la réforme dans le vieux patron de la tragédie lyrique. Il ne venait pas, comme tant d'autres de ses confrères, avec l'intention de placer sous la sauvegarde de la musique de vieux fonds de portefeuille rebutés par le comité héroïque de la rue de Richelieu; il arrivait pour travailler sur nouveaux frais, sans autre bagage que son imagination: aussi nous a-t-il donné un charmant ouvrage, dont le succès a été et sera longtemps encore populaire. Toutefois, dussions-nous faire crier au paradoxe, nous devons dire que *la Muette de Portici* n'est point encore un véritable opéra, c'est-à-dire un *drame vraiment musical*. C'est une pièce vive, entraînant, pleine de mouvement et de spectacle, très bien coupée pour piquer la curiosité et amuser l'auditoire; c'est un délicieux ballet avec accompagnement de paroles: mais la pauvre musique n'y joue pas encore le rôle qui lui convient. L'action marche trop vite; pas un moment de halte, pas une situation calme, pas une de ces scènes à peine ébauchées qui se complètent et s'achèvent entre les mains du musicien. Il n'y avait dans tout l'ouvrage qu'un seul morceau développé, le quatuor du quatrième acte, et il a fallu le supprimer pour obéir à l'impatience des spectateurs. En un mot, M. Scribe s'est bien plutôt imposé la tâche de faire une pièce qui réussît qu'une pièce favorable à la musique. Sans doute il nous a rendu service en sortant de la vieille voie de la tragédie lyrique; mais qu'il soit entré dans celle de l'opéra tel qu'on doit le rêver, tel qu'il devrait s'offrir au génie d'un Rossini, c'est ce dont nous ne saurions convenir.

Maintenant quel jugement porterons-nous sur l'œuvre de MM. de Jouy et Hippolyte Bis? Elle diffère presque en tous points de celle de M. Scribe. Vous n'y retrouverez ni ces vers simples et sans façon, ni ce bonheur d'expression qui explique tout en peu de mots, ni cette sobriété de sentences, de tirades, et de périodes académiques; au contraire, il y a de l'enflure dans les mots, dans les phrases, dans les caractères. Le style est

guindé et plein de faux brillants; mais, en revanche, on y trouve une condescendance extrême pour le musicien: partout il veut s'arrêter et déployer ses moyens d'effet, le poète, en serviteur attentif, invente quelques prétextes bons ou mauvais pour que l'action s'arrête aussi. Ce n'est point encore là un poème franchement musical, mais c'est du moins un poème complaisant pour la musique. Or, si cette complaisance ne devenait pas souvent par trop visible, le problème serait complètement résolu. Malheureusement il y a presque toujours manque d'adresse chez nos deux poètes pour déguiser leur gêne: on sent qu'ils n'avaient pas prévu l'espèce de torture qu'ils leur faudrait subir. Ils n'avaient pas accordé d'avance à la musique un aussi vaste champ; c'est elle qui s'en est emparée à force de pourparlers et de concessions. De là il résulte que ce poème est excellent par échantillon et détestable dans l'ensemble. Il offre des parties supérieurement dessinées, et telles qu'un musicien les pourrait faire lui-même s'il était poète: le finale du premier acte, la scène où Mechtal [Melchtal] apprend la mort de son père, celle de la conjuration du Rutli [Rütli], sont de vrais modèles de situations musicales. Aussi voyez quels merveilleux chefs-d'œuvre il en est sorti! Mais il ne fallait pas encadrer ces toiles admirables dans de si lourdes bordures; il ne fallait pas ressusciter la tragédie lyrique avec toutes ses pompes et toute son emphase pour servir de cortège à ces scènes si bien conçues, si heureusement développées. Sans doute pour tous ceux qui aiment et sentent la musique, mieux vaut éprouver quelques mouvements d'impatience, quelques petites crispations nerveuses, en subissant une tirade bien ampoulée, ou tel hémistiche ridiculement déclamatoire, quitte à être dédommagé par des combinaisons de scène où le génie du musicien se développe avec ampleur et liberté, plutôt que d'être diverti sans relâche par un poème habilement combiné, mais dont la musique soit, par nécessité, presque toujours au galop et hors d'haleine. Ce qu'il y a de fâcheux, c'est que notre public n'est pas encore assez fortement mélomane pour qu'en le plaçant dans cette alternative, il n'y ait pas quelque chance de le voir préférer l'amusement continu aux émotions sublimes entrecoupées d'ennui.

Voilà pourquoi, tout en leur rendant justice pour quelques parties de leur ouvrage, nous ne pouvons nous défendre d'une certaine rancune contre les auteurs du *libretto*. Il leur eût été si facile, ce nous semble, de disposer et d'enchaîner avec plus de bonheur ces situations qu'ils avaient si bien comprises. Je sais que l'art est moins aisé que la critique; mais, à notre avis, de simples transpositions, un autre ordre imprimé à la marche de l'action, eussent suffi pour lui donner ce degré de vivacité et de progression qui tient l'attention constamment éveillée, et ne laisse pas l'intérêt languir et décroître. On voit que nous ne parlons pas ici des détails. Bien entendu qu'il faudrait élaguer tous les vers ambitieux, toutes les épithètes ronflantes: nous demanderions la suppression et de *l'avalanche homicide* et de *l'asyle héréditaire*; nous ne voudrions pas que Guillaume appelât son fils *espoir de ma race*, ni qu'il nous apprît qu'en venant au Rutli [Rütli] en bateau, *ses frères s'ouvrent avec leurs rames un chemin qui ne trahit pas*. Nous ne voudrions pas non plus que les fils généreux du canton d'Underwald [Unterwalden] s'en vinssent nous dire élégamment: *Notre audace au Rutli [Rütli] nous a fait parvenir sous l'ESCORTE*

*de la prudence.* Quand tous ces *concerts* et tant d'autres auraient disparu, nous demanderions encore quelque chose aux auteurs: que si par intervalle leur action semble languissante et froide, cela vient principalement, selon nous, de la place qu'ils ont donnée à la *scène de la pomme*. Cette scène est si connue, les enfants la savent si bien par cœur, nous l'avons vue si souvent représentée en peinture, en plâtre et en cire, qu'elle ne peut plus avoir sur nous un effet bien puissant. Il n'était donc pas prudent de la placer dans la dernière partie de l'ouvrage, c'est-à-dire dans le moment où, selon la règle suprême en fait de représentation dramatique, le public a besoin des émotions les plus vives. Cette scène d'ailleurs n'est point le fond du sujet. C'est une des causes de l'insurrection suisse; c'est peut-être la plus puissante, celle qui détermine l'explosion; mais peu importe: l'action du drame doit être l'insurrection elle-même, et non la cause qui la produit. Or remarquez ce qu'ont fait les auteurs: ils nous montrent au premier acte la Suisse asservie, les soldats de Gessler [Gesler], la menace à la bouche, le fera la main, persécutant les paisibles habitants de la vallée d'Uri et les vieux Mechtal [Melchtal] entraîné à la mort; au second acte, Guillaume Tell, qui n'est point, comme dans le drame de Schiller, un paysan héroïque, prêt à agir, incapable de conspirer, mais qui au contraire se montre à nous dès la première scène comme, mi conspirateur consommé, Guillaume Tell a sonné l'alarme dans les trois cantons, on se rend de nuit au Rutli [Rütli], et, pour venger // 500 // Mechtal [Melchtal], pour s'affranchir d'un joug odieux, tous jurent de mourir et courent aux armes. Ainsi finit le second acte. Qu'attendez-vous lorsque la toile se lèvera? N'avez-vous point impatience de savoir ce qu'il adviendra de ces conjurés? Ont-ils des armes, se battent-ils déjà? sont-ils vaincus, sont-ils vainqueurs? voilà ce qu'il vous tarde d'apprendre. Eh bien! non; vous ne le saurez pas: vous irez à Altorf [Altdorf], vous verrez la cour de Gessler [Gesler], vous assisterez à une fête, on chantera, on dansera. Peut-être espérez-vous qu'au milieu de cette joie, vos braves conjurés vont surprendre le tyran et fondre en armes sur ses soldats; pas du tout: il n'est plus question de conjuration, mais voici Guillaume Tell qui s'en vient avec son fils faire un tour de promenade. Si du moins il se glissait en cachette, vous supposeriez qu'il vient sonder le terrain et préparer son entreprise. Tout au contraire, il s'avance la tête haute, au beau milieu des danses; il fait le rodомont, et dit tant d'insolences que le gouverneur le plus humain ne pourrait se dispenser de le faire arrêter. Achevez ensuite, vous savez l'histoire.

Sans doute, à part les rodомontades de Tell, il n'y a rien à reprendre dans cette scène; elle est bien conduite, bien coupée; mais le moment où elle arrive la transforme en un véritable hors-d'œuvre: c'est un placage inutile et même fatigant. Sa véritable place n'était-elle pas au second acte? Ne devait-elle pas servir comme un motif de plus pour animer les Suisses à la révolte? J'aurais voulu qu'après l'arrestation du vieux Mechtal [Melchtal], Tell s'en fût venu bravement demander à Gessler [Gesler] sa liberté. Par là, son arrivée à Altorf [Altdorf] eût été motivée; on ne l'eût pas vu se prendre au trébuchet comme un enfant; il eût été dupe de sa bonne foi, et victime de son courage, mais non de son étourderie. Du reste, la scène se fût passée exactement telle que nous la voyons dans le troisième acte; seulement le beau finale qui la termine eût

produit deux fois plus d'effet. Enfin, qu'on s'imagine, au milieu de la scène du Rutli [Rütli], le lac soulevé par l'orage, Tell s'élançant de la barque et apparaissant tout à coup au milieu de ses amis, qui le croient mort, et qui sont réunis pour le venger. Je ne sais, mais l'action ainsi conduite devenait certainement plus dramatique, plus attachante, et en même temps laissait une carrière aussi belle aux inspirations du musicien. Le quatrième acte aurait été la conséquence immédiate du troisième. Après avoir juré de prendre les armes contre Gessler [Gesler], les Suisses seraient venus se poster dans le ravin de Küssnacht, Arnold leur eût distribué de vieilles épées cachées dans les chalets et dans les fentes des rochers, puis Gessler [Gesler] eût trouvé la mort dans le chemin creux, sans qu'on fut forcé soit de le tuer dans sa barque, comme à la première représentation, soit de le tirer en l'air comme une perdrix, ainsi qu'on l'a fait à la seconde.

Il y aurait en encore un autre avantage à la transposition dont nous parlons: le caractère de Tell eût été moins défiguré. Je sais bien que pour en faire un rôle musical il ne convenait pas de le laisser, pendant toute la pièce, froid, concentré, silencieux, comme dans Schiller; mais il ne fallait pas non plus que, dès le lever du rideau, il fit le Catilina. Paysan au premier acte, homme de sang-froid et de courage au second, il n'y avait pas de temps perdu à ne le faire conspirateur qu'au troisième. Et ce que nous aurions aimé surtout, c'est qu'il n'eût été que conspirateur improvisé; il serait tombé au milieu de la conjuration, et serait devenu, par l'ascendant de son courage, le chef d'une entreprise qu'avec l'esprit franc et ouvert qu'on se plaît à lui supposer il était incapable de méditer.

Au reste, le poème tel qu'il est mérite indulgence, puisqu'il a suffi pour inspirer une si prodigieuse musique. Les auteurs se sont préparés l'amnistie des littérateurs par une préface pleine d'humilité; et quant aux musiciens, comment auraient-ils le courage de leur en vouloir après avoir entendu une telle partition? Certes elle ne pouvait pas être plus belle, lors même que le poème aurait eu ce genre d'attrait qui lui manque, et qu'il n'était pas impossible de lui prêter; seulement elle fût peut-être devenue plus promptement populaire. Il est beaucoup de gens qui ne sentent pas assez vivement la musique pour braver en son honneur deux ou trois fois de suite les longueurs d'un poème ennuyeux. Mais, après tout, l'ouvrage de MM. de Jouy et Hippolyte Bis n'est pas constamment ennuyeux; et d'ailleurs cette musique est tellement hors de ligne, elle doit si bien faire exception, que, le drame fût-il beaucoup moins supportable, les poètes fussent-ils tous deux académiciens, nous verrions les amateurs les plus profanes se dévouer encore de bonne grâce à l'entendre plus d'une fois.

Déjà, comme nous l'avions prévu, on a pu voir, à la seconde représentation, le public accueillir avec enthousiasme plusieurs passages que le premier jour on avait à peine remarqués. Et cependant l'exécution des masses n'a pas été en général aussi complètement satisfaisante que le lundi; les chanteurs au contraire, et particulièrement madame Damoreau [Cinti-Damoreau], étaient beaucoup mieux disposés. Il est impossible que le duo entre elle et Adolphe Nourrit puisse jamais être mieux chanté. Ce duo, le seul morceau de l'ouvrage qui rappelle un peu la coupe ordinaire

de l'auteur, est un vrai trésor de verve et de passion. Jamais on n'a fait chanter deux voix plus amoureusement. Il y a dans *l'andante* je ne sais quoi de langoureux, et comme une certaine volupté décente qui ressemble à la danse de mademoiselle Taglioni. Puis comme le morceau se termine heureusement par cette charmante mélodie à deux voix! comme il est spirituel de ne l'avoir pas fait dire à chacun isolément! ils ne sauraient se parler l'un après l'autre; leurs voix doivent s'échanger instantanément comme leurs regards! C'est là la grande puissance de la musique: ce n'est qu'à elle qu'il appartient de traduire ainsi les passions.

L'introduction n'a pas encore été très bien sentie, et cependant on ne saurait se lasser d'en lasser d'en admirer les chants si suaves, si embaumés, et qui rappellent si bien cet air qui descend le matin des montagnes. La chanson du pêcheur est délicieuse, et rien de plus heureux que la manière dont elle se termine en quatuor. Puis on entend le Ranz des vaches répété par les échos, le vieux Melcthal [Melchtal] et son fils descendent d'une colline, et tous les montagnards entonnent en son honneur un chœur d'une coupe et d'un rythme qui nous semblent admirables; enfin rien n'est plus vigoureux, plus entraînant que l'autre chœur qui sert de conclusion à cette grande scène, lorsque tout le monde quitte le théâtre pour se rendre aux travaux de la journée.

Nous avons déjà parlé du magnifique duo qui suit cette introduction. Il serait impossible de l'analyser, tant il renferme de nuances délicates et de ces finesses de style qu'on détruirait presque en cherchant à les expliquer. La musique n'a peut-être jamais rien exprimé avec autant de précision: ce n'est pas seulement la traduction des paroles, c'est la révélation complète de ces deux âmes qui parlent. Voyez comme Arnold hésite, chancelle, quand il s'adresse à Guillaume Tell. Il a honte de son amour, il ne sait comment l'excuser: aussi, avant qu'il prenne la parole, vous entendez toujours un petit fragment de ritournelle qui est comme l'image d'une délibération intérieure; au contraire son interlocuteur qui, ne délibère pas, l'interrompt toujours par des phrases fermes, arrêtées; et, au lieu de se faire précéder d'une ritournelle, il entre pour ainsi dire dans les phrases de Melcthal [Melchtal] et les termine par une brusquerie. Si le dialogue dans ce duo est un chef-d'œuvre d'énergie et d'expression, les *a parte* de Melcthal [Melchtal] sont d'une suavité de mélodie dont on ne peut donner une idée. Jamais M. Rossini n'a trouvé un phrase d'amour et d'honneur, que celle-ci: *Ah! Mathilde, idole de mon âme...* Cette autre qui sert de conclusion au duo, *O ciel! tu sais si Mathilde m'est chère*, est peut-être un peu moins distinguée; mais, grâce au contraste de la phrase vigoureuse qui suit, elle produit encore le plus grand effet.

Si nous voulions détailler ainsi seulement tous les morceaux qui terminent ce premier acte, sans parler de ce magnifique finale qui à lui seul demanderait autant de commentaires que le plus long poème, nous n'en aurions pas assez de toutes nos colonnes. Toutefois nous voulons dire encore quelque mot du chœur des archers, dont l'harmonie est si âpre, si sauvage. Ce beau morceau n'a pas fait tout l'effet qu'il doit produire, et la faute n'en est peut-être pas au public. On l'a mis en scène d'une manière maladroite, nous dirions presque ridicule. Pourquoi ces archers viennent-

ils danser comme des grotesques, avant de lancer leurs flèches? et pourquoi, quand le fils de Telle a gagné le prix, au lieu de laisser les chanteurs l'entourer pour le féliciter, ces maudits danseurs viennent-ils encore faire leurs gambades, qui n'ont ni rime ni raison? Il ne faut pas de danse dans cette scène, il faut de la pantomime. La présence des danseurs // 501 // est surtout funeste en ce qu'elle divise et dissémine les choristes, de telle sorte que c'est à grand'peine s'ils se font entendre, les uns étant au fond du théâtre, ceux-ci à droite, ceux-là à gauche. Cette observation s'applique également à beaucoup d'autres scènes où, pour le plaisir de grouper pittoresquement les choristes et de produire des effets de costumes agréables, on affaiblit sensiblement la force des chœurs, et l'on détruit toutes les combinaisons du musicien. Encore un coup, que la musique soit maîtresse chez elle; que les choristes restent en groupe toutes les fois qu'ils chantent: l'effet de scène sera peut-être moins pittoresque, mais le chœur sera chanté juste; il y aura des *piano*, des *forte*, et la cadence finale ne se terminera pas en mourant, quand l'auteur a voulu qu'elle fût attaquée avec force. Nous voudrions que cette observation ne restât pas sans effet: non seulement le chœur des archers y gagnerait, mais l'ouvrage tout entier en serait beaucoup mieux exécuté. Par malheur, cette pauvre musique a tant d'ennemis! Quand l'un lui rend les armes, voilà qu'il en naît un autre. Les poètes commencent à devenir traitables; la danse, quoiqu'en grondant, a l'air de se soumettre; vous verrez maintenant que c'est avec la *mise en scène* qu'il faudra soutenir la guerre!

Heureusement, ni la mise en scène ni la danse ne peuvent rien troubler dans cet admirable second acte! Aussi est-ce celui qui excite le plus vif enthousiasme. Soyons juste, c'est aussi dans ce second acte que sont entassées pour ainsi dire les beautés les plus neuves et les plus grandioses. Ne cherchons pas à reproduire les effets de ce grand trio des trois hommes: les mots sont trop au-dessous d'une pareille tâche! Nous ne saurions davantage donner une idée des accents si vrais, si déchirants, et en même temps si mélodieux, qu'Adolphe Nourrit fait entendre dans ce morceau. Quand il dit ces mots: *Mon père, tu m'as dû maudire... je ne te verrai plus...* il est impossible de ne pas se sentir les yeux humides. Ce jeune chanteur, qui ajoute chaque jour à son talent et à sa réputation, s'est surpassé dans le rôle d'Arnold. Son chant est d'une pureté, d'une expression délicieuse, et il est impossible de jouer d'une manière plus pathétique. Que dire maintenant de la grande scène du Rutli [Rütli]? Comment peindre cette conspiration de campagnards, cette conspiration sourde et concentrée, puis ce serment qui fait tressaillir, et ce cri *aux armes* qui termine le morceau comme un coup de tonnerre? Qu'on aille entendre toutes ces merveilles! Qu'on aille entendre aussi le finale du troisième acte: nous n'en voulons plus parler; nous ne voulons pas continuer l'espèce de profanation dont depuis déjà trop long-temps nous nous rendons coupable.

Il y a pourtant un vif plaisir à laisser parler son admiration. L'occasion d'être ému par de telles beautés est si rare, si fugitive dans ce siècle de prosaïsme ou de fausse poésie! Malgré nous, ce ne sont pas de simples éloges qui nous viennent à la pensée, quand nous avons à parler d'un artiste tel que l'auteur de *Guillaume Tell*; nous voudrions avoir des

hymnes à lui offrir comme ceux qui accueillaient les grands génies de la Grèce dans les villes où apparaissaient leurs chefs-d'œuvre; nous voudrions surtout que l'Italie, dont dans quelques jours il aura touché le sol, ne reprît pas pour lui cet attrait de patrie qui le dissuaderait du retour, et que, fidèle à ses promesses, il vînt bientôt enrichir de nouveau notre scène des productions de sa muse encore si jeune et si féconde.

**LE GLOBE, 8 août 1829, pp. 499-501.**

Journal Title:	LE GLOBE
Journal Subtitle:	RECUEIL PHILOSOPHIQUE, POLITIQUE ET LITTÉRAIRE
Day of Week:	Saturday
Calendar Date:	8 AOUT 1829
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	N°63
Year:	TOME VII
Series:	None
Pagination:	499-501
Issue:	Samedi 8 Août 1829
Title of Article:	MUSIQUE. ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.
Subtitle of Article:	GUILLAUME TELL, opéra en 4 actes, musique de M. ROSSINI, parole de M <sup>rs</sup> DE JOUY et Hippolyte BIS. (II <sup>e</sup> ARTICLE)
Signature:	None
Pseudonym:	None
Author:	None
Layout:	Internal text
Cross-reference:	None